

## ОНОВЛЕННЯ ІДЕЙНО-ХУДОЖНІХ ПОШУКІВ: НОВІ ТЕМИ ТА ФОРМИ КИТАЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ “4 ТРАВНЯ”

*Мурашевич К. Г.*

Нова китайська поезія, народжена літературною революцією і рухом “4 травня” (1919), зробила рвучкий стрибок у інший якісний стан, відриваючись від традиційного минулого, змінюючи не лише своє вбрання, а й внутрішнє ество. Пробив час новаторства, але нетлінні цінності класичної поезії не зникли безслідно – вони були використані творцями нової літератури як корисний досвід і тверде підґрунтя.

Більшість літературних героїв творів попередніх епох були зображені покірними підданими, які жили за законами предків та Конфуція, підкоряючись поміщикам. Класична література Китаю здебільшого оспівувала героїв, доблесну поведінку та подвиги, патріотизм та вірність. Багато поезій зображали трагічне кохання, розлуку, горе війни, а теми побуту і природи завжди були найпоширенішими. Засудження суспільного ладу виражене у романах, що брали свій початок з XVI ст., але у Китаї вони до XIX ст. взагалі не вважались літературою. Романи зображували соціальну нерівність, вади та розпусти, несправедливість і знущання, засуджуючи це лише натяками і застереженнями. Китайській літературі не був притаманний відкритий протест.

У XIX ст. література почала набувати нових рис, відходячи від зразків давнини. 1840-і роки вважаються перехідним періодом від традиційної літератури до нової. Миттєвий перехід до новаторства неможливий, тому в історії китайської літератури майже усе XIX ст. було підготовкою до формування нової літератури. Поезія цього періоду відрізняється більшим різноманіттям тем. Багато поетів вже починають протестувати проти тогочасного ладу і монархічного режиму. Але поезія залишається вірною жанрам *ци* (词) і *ши* (诗), у літературі й далі панують ортодоксальні жанри та мова *веньянь* (文言). Вагомі зміни відбулись у тематиці роману. Так звані лицарські романи (武士小说) зображали героїв-лицарів, які боролись за справедливість, виступали проти тогочасного правління, зла і розпусти. Такі романи викривали бруд публічних закладів і засуджували це популярне у Китаї ремесло.

Літературна революція початку ХХ ст. внесла новизну не лише в тематичні, а й у мовні та жанрові характеристики творів. Особливих змін зазнала поезія, яка раніше носила виключно зображальний характер. Поети “4 травня” відрізнялись від своїх попередників чуттям нового, вмінням підіймати найгостріші соціальні проблеми, щоб звернути на них всезагальну увагу.

Із приходом нової епохи постало питання про подальшу долю традиційної думки в культурі і літературі. Виникла дискусія з приводу достовірності традиційної думки, тобто вірогідності усіх традиційних догм як сприймання, так і написання літературних творів. Існували такі положення, що з приходом нових потреб виникають і нові погляди на літературу, як традиційну, так і нову; мистецька думка та літературні дослідження повинні відповідати потребам певного часу. Тому на початку ХХ ст. було написано багато статей та есе з приводу того, що культурно-літературна думка повинна відійти від традиційних суджень і прийти до нових. Статті на цю тему найчастіше публікувалися в журналі “Нова молодь” («新青年») [Wusi xinwenhuade yuanliu 1997, 122]. На жаль, у цих статтях піднімалось питання лише про важливість або не важливість традиційної думки, велись суперечки про її право на продовження існування чи заміну на інші принципи ще не повністю створеної та встановленої нової літератури. Зміни відбулися трохи згодом, вже у процесі написання творів у новій манері.

Як результат відмови від старих догм, у поезії з’являються нові теми. Поети намагалися вирішувати гострі соціальні проблеми, говорили про причини нерівності, про бідність і багатство певних верств у країні, закликали до боротьби. Це було новим для китайської літератури. Звичайно, соціальна тема була присутня і у віршах класиків, але їхня поезія, як писав Черкаський Л.Е., “була поезією гіркового стогону, поезією печалі, вона намагалась лише пояснити світ, не сподіваючись його перебороти” [Красный прибор 1964, 5].

Художнім словом поети підіймали наболілі як політичні, так і соціальні питання, писали про біди селян і про придушення людської особистості. Звернення до особистості було однією з найсуттєвіших рис поезії “4 травня”, хоча спочатку вона не могла запропонувати методів лікування соціальних хвороб і не могла з’ясувати глибинних причин їх появи. Критичне ставлення до реальності поєднується з повагою до людини, до її індивідуальності.

У поезії “4 травня” поширеними стають теми, які не викликали досі інтересу у високій, класичній літературі. Нова поезія звернула увагу на просту людину, її проблеми, життя, матеріальний стан. У віршах звучать теми села, праці, бідності, що зводяться до одного висновку: ситуацію потрібно змінювати шляхом жорсткої боротьби. Поети звертаються й до традиційних образів, міфологічних та історичних, але поезія “4 травня” вимагала також створення нових характерних образів та символів, які могли б відобразити тогочасну реальність. Вірші “4 травня” переповнені печаллю і скорботою, гнівом і протестом, їх ліричними героями стають люди нового часу, духовно вільні й розкуті.

Вперше досить популярним у поезії стає образ рикши. Використовуючи його, поети піднімають питання про загальнолюдські права кожного індивіда. Ганебному становищу рикш у суспільстві присвячені поезії Лю Баньнуна, Лю Дабая, Ху Ши та ін., де зображені два образи – бідного візника і багатого пана. Ху Ши (1891–1962) зображає лише лицемірне співчуття біднякові, Лю Дабай (1880–1932) висловлює протест проти знущання над людиною, а Лю Баньнун (1891–1934) лише описує жадливі умови тяжкої праці рикш. Один з віршів останнього поета “Між ними лише тонкий шар паперу” («相隔一层纸») змальовує багатія у теплому будинку і бідняка, який лежить на вулиці і вмирає від холоду, а між ними – лише тонкий шар віконного паперу. Цей папір символізує досить тонку перегородку між бідними і багатими, передвістя того, що скоро цього розмежування не стане.

Нова поезія підняла питання про працю людини, яка іноді використовувалась майже безкоштовно і примусово. У Китаї досить часто цілодобово працювали жінки і діти, проти чого виступали поети “4 травня”. У процесі розвитку нової літератури на перший план вийшли питання, які довгий час були під забороною. Це проблеми становища жінок, їхньої освіти й участі у суспільному житті, вільного шлюбу та моногамії. Темою багатьох поезій “4 травня” стали стосунки між чоловіком та жінкою, протест проти конфуціанських положень і прославлення вільного вибору в коханні.

У давньому Китаї жінка, на відміну від чоловіка, була позбавлена усіх прав. Вона мала бути покірною і дотримуватися трьох принципів: удома підкорятися батькові, у подружжі – чоловікові, а після його смерті – синові. Жінка не мала права виходити заміж удруге, а мусила берегти вірність навіть після смерті свого чоло-

віка. Вона була незахищеною, чоловік міг вигнати її з дому під будь-яким приводом у той час, як йому дозволялося мати кілька дружин і наложниць.

У класичній поезії також були популярними любовні теми. Поети минулого присвячували жінкам чудові рядки. Вони змальовували рабську долю жінок та їх духовну самотність. Були вірші про покинуту жінку, про молоду красуню, яка не може знайти собі нареченого, про вірну дружину, яка чекає з війни чоловіка. У ліриці відомих поетів можна знайти рядки про жінку, сповнені поваги і вдячності. Досить відомими є образи жіночих вигнутих, наче серп місяця, брів, зачіски-хмаринки, краси, що руйнує царства. Такі вірші лише прикрашали життя чоловіків, але нічого не змінювали в долі жінки [Черкасский 1972, 86]. Поезія про труднощі жінки була трохи сумною, але не засуджувала зневажливого відношення до жінки.

На початку ХХ століття в Китаї тема боротьби за вільний вибір у коханні, за становлення гідності жінки набула революційного значення. У 20-ті роки інтимна лірика набула в Китаї широкого розповсюдження. Поети прославляли жінку як друга чи кохану, яка була рівнею чоловікові. Це було безперечним новаторством для літератури. Таким чином, поезія вперше почала цілком свідому і цілеспрямовану боротьбу за людину, її духовне, фізичне та матеріальне оновлення.

Одразу після “руху 4 травня” у 1919 році з’явилося багато критично-дослідницьких статей про тематику нової поезії, а також те, якою має бути вона сама. Літератори порівнювали ще не існуючу поезію нового зразка зі старою поезією, відкидаючи усе традиційне і класичне. Ху Ши, наприклад, у своїх наукових працях називав усю літературу, яка була написана до 20-х років ХХ століття, “померлою літературою” (死文学), а літературу, написану пізніше, – “живою” (活文学) [Xiandai shichuag zuoyanlian 1980, 146]. Роботи багатьох критиків даного періоду характеризувались тим, що необдумано і радикально відкидали усе, що передувало літературі “4 травня”, намагаючись винайти найприйнятніший спосіб, який би допоміг почати писати поезію з чистого аркуша, відкинувши усі традиційні здобутки.

З одного боку, велася боротьба проти традицій, з іншого ж – вони підтримувались у творах письменників “4 травня”. Бунт проти традицій – перший етап становлення поезії даного періоду,

який починався написанням критичних статей про поезію, відмінну від старої. Але перші приклади нових віршів ще не були новими віршами. Це була здебільшого традиційна поезія, але без дотримання звичних правил і стандартів. Саме такого зразка були поетичні твори Ху Ши.

Але вже у 20-х роках такі поети, як Лю Дабай, Лю Баньнун, Се Бінсін, Го Можо та ін., такі почавши писати на *байхуа* (白話), довели на практиці нерозривність із традиційними образами, що найбільше проявилися в описах природи. В одній зі своїх критичних праць Го Можо писав, що традиція, закорінена у китайській культурі та літературі, зародилася ще у вченнях Конфуція і Лаоцзи; вона завжди буде присутньою у літературних творах і обов'язково проллється й на нову сторінку китайського літературного шляху [Guo mogu xueshuwenhuasuibi 1996, 110].

Нова епоха принесла багато різноманітного і цікавого, але тематика природи залишилась головною у період “руху 4 травня”. Ліричну й пейзажну поезію ігнорували, не розглядали, але саме вона передає дух і настрої досліджуваного нами періоду. Такі ж думки висловлювала й поетеса Бін Сін у своїх критичних працях. У статті “Майбутнє китайської нової поезії” («中国新诗的将来») вона писала, що поет повинен творити у гармонії з природою [Bing xin quanji 1999, 7]. Чи не першим поетом періоду “4 травня”, який відверто закликав творити поезію за допомогою природних образів, був Го Можо. Він наголошував на важливості описання природи, адже саме через її образи проявляється суть творчості: “Красу природи і красу мистецтва здатна поєднати лише справжня майстерність письменника” [Zhongguo xiandai shige jiqita 1988, 57]. Практичним підтвердженням думок Го Можо є його романтично-лірична збірка “Богині” («女神», 1921). Сама назва говорить про нове віяння у літературі. Китайська міфологія також мала пантеон богів, але у віршах могли бути лише згадки чи натяки на давні легенди, пов'язані з богинями, та вони ніколи не ставали темами китайської поезії, на відміну від європейської, де богині ототожнювалися з коханими жінками поетів. У збірці віршів нового зразка Го Можо відверто вживає традиційні образи, такі як фенікс, голуб, сонце, місяць, гори, моря тощо, які роблять його поезію ближчою до китайського читача.

Китайська символічна традиція була візитівкою поезії попередніх років. Традиційні символи, які вживались замість конкрет-

них образів, дозволяли митцю узагальнювати, передати певні поняття, натяки, зосередити увагу читача на особистому ставленні автора до довкілля. Така поетика умовностей та натяків привносить таємний зміст, створює свій підтекст з його переносними значеннями, прихованими порівняннями; вона нерідко містить у собі зв'язок із явищами історичними, соціальними, побутовими. Така ось природа образу китайської поезії продиктована традицією і мимовільно запозичена новою поезією. Алегорія, опосередковане вираження ідеї, уособлення та інші різновиди символіки не тільки надають поетичній мові завуальованості, загадкової недомовленості, але ще й стимулюють читача до своєрідної співпраці, творчості, вигадливості, вимислів та польоту фантазії.

Поети “4 травня” теж мимовільно поверталися до такої традиції символів. Багато віршів того часу, на перший погляд, були відвертими і не мали недомовок. Цього поети й прагнули, але така поезія виникала вже на основі реалізму, який став інтенсивно розвиватись у 30-х роках ХХ століття. Поезія ж “4 травня” ще була насичена образами природи, більшість з яких і складала символічну палітру китайської традиційної поезії. Так, наприклад, квітка хризантеми, описана у віршах Вень Ідо (1899–1946) та Цюй Цюбо (1899–1935), представлена у своєму звичному значенні традицій і культури Китаю. Поети ХХ століття майже повністю відкинули алюзію, яка була атрибутом традиційної поезії. Але є деякі випадки схожих за змістом віршів нового зразка та віршів попередніх епох. Одноійменні вірші Лі Бо (701–762), Ду Фу (712–770) й Чень Менцзя (1911–1966), де маємо символ дикого гусака, поезії майже однакові за змістом. Вірш “Дикий гусак” («孤雁») зображає людину, відірвану від близьких людей та рідних місць. Образ дикого гусака виступає символом безпритульного бродяги в усіх цих поезіях.

Початок ХХ століття породив велику мовну дискусію серед літераторів. Мовою традиційної поезії ще залишалась стара книжна мова *веньянь*, яка не була зрозуміла широкому загалу читачів. Проза простонародною мовою *байхуа* мала свої великі традиції – насамперед класичні романи, які нею писались. Нова ж поезія Китаю таких традицій не мала. Ось чому новій поезії, яка перервала звичну традицію, за словами Черкаського, “необхідно було створити художній подвиг. Щоб бути придатною для сприйняття сучасників, нова поезія мала вгамувати їхній духовний голод,

відповісти на запитання, на які вже не можна було не відповідати” [В поисках звезды заветной 1988, б].

Спроби писати вірші простонародною мовою були здійснені ще у XIX столітті, але це швидше було осучаснення старого *веньяню*. Повний перехід у літературі на *байхуа* відбувся у період “руху 4 травня”. Реформа мови призвела до стрімкого росту нової лексики, здебільшого під впливом іноземної лексики; вона сприяла розвитку просвітництва у країні, полегшувала вивчення китайської мови, що було дуже важливо у країні з великим відсотком безграмотного населення. Художня література, зокрема поезія, написана мовою *байхуа*, наблизилась до читачів, безмірно розширивши їхнє коло [Черкасский 1972, 35–37]. Але разом із тим багато поетів, які захопилися зміною мовних традицій, не розуміли основних принципів нової поезії. Адже не можна вважати той чи інший твір зразком нової літератури лише тому, що він написаний мовою *байхуа*. Цієї думки дотримувався китайський критик і поет Лі Дачжао (1888–1927), який вважав, що у художньому творі головним повинен бути зміст. Та у більшості поезій нової літератури спостерігається наслідування старої моралі, яка ввібрала у себе нові ідеї та нову культуру.

Не усі літератори підтримували ідею написання художніх творів мовою *байхуа*. Для багатьох було неприпустимим писати мовою низьких прошарків населення. За традиційними принципами, література була для досвідчених, а писати твори мали змогу лише ті, хто гарно володів *веньянем*. Поети-консерватори вважали простонародну мову брутальною і грубою, тоді як Лу Сінь підтримував ідею доступності літератури для усього населення Китаю. Лу Сінь вважав, що література повинна бути живою і служити на благо людству, а не писатись для обраних малочисельних прошарків населення країни.

“Рух 4 травня” вирішив суперечку. Розмовна мова *байхуа* заполонила усі сфери суспільного життя. Протягом одного року в Китаї було засновано 400 періодичних видань розмовною мовою. У школах було замінено викладання літературної мови мовою національною. Університети ввели у своє викладання *байхуа*. Але неправильно було б припустити, що реформа китайської мови означала витіснення старого *веньяню*. Ця мова збереглася аж до 1949 року, а окремі *веньянізми* можна зустріти у літературі навіть сьогодні [Черкасский 1972, 35]. Легалізація розмовної мови мала

серйозні наслідки. Почали видавати багато наукових робіт й підручників, написаних *байхуа*. Цією мовою все частіше з'являлися прозаїчні, а особливо поетичні книги. Старі класичні романи видавались тепер із критичним коментарем, з новою пунктуацією, що полегшувало розуміння тексту.

Першою збіркою поезій розмовною мовою вважають “Спроби” («*尝试集*», 1920) Ху Ши. Поет пропагував нові форми, образи та засоби. Він волів представити свої вірші у вигляді доповіді, яку суспільство мало оцінити за якістю. У збірці містилося 30 віршів, написаних Ху Ши у США. Цей американський цикл – своєрідний щоденник поета, який жив довгий час за кордоном.

Хоча його збірка “Спроби” й справді мала певну новизну, все ж багато заголовків, передмов і самих віршів у ній було написано *веньянем*. Рима була нерегулярною й тавтологічною. Більшість віршів збірки наслідують класичні жанри *ци* і *ши*, у зв'язку з чим дослідник В. М. Алексеев досить критично аналізує збірку “Спроби” [Алексеев 2002]. Ху Ши повністю заперечував старі форми, але сам їх і використовував, перекреслюючи старі поняття й ідеї. Проте у своїх віршах він майже не розвивав нових і не надавав їм нового осмислення. Насправді ж, існування і взаємозбагачення старих і нових форм при новому змісті – у поезії звичайне явище.

У збірці Ху Ши переважали застарілі принципи і способи відображення життя за допомогою давніх, а часом просто модернізованих образів, а також, як правило, збіднелих та тьмяних (порівняно з класичними образами). Поет помилявся, коли стверджував, що необхідність нових форм викликана абсолютним банкрутством старих. Для свого часу старі форми були єдино можливими формами вираження високих ідеалів та складних почуттів. Звернення поезії “4 травня” до нових форм зовсім не означало непридатності старих до глибоких роздумів та вираження почуттів. Становлення нових форм поезії було обумовлено вимогами життя, необхідністю передати за допомогою мистецтва слова думки та прагнення тогочасного суспільства.

Збірка Ху Ши “Спроби” не була дуже вдалою щодо новизни форми і змісту віршів, представлених у ній. Тому Ху Ши був лише попередником нової поезії. Її ж створювали колективними зусиллями інші відомі поети: Лю Баньнун, Лю Дабай, Шень Іншо, Чжу Цзицін, Вень Ідо та ін. Саме вони були творцями нових форм, образів та ідей тогочасної поезії.



Після проголошення в 1917 році літературної революції першими творами нової літератури були вірші, написані розмовною мовою *байхуа*, яка замінила складну і без спеціальної підготовки важкодоступну давню літературну мову *веньянь*, а також вільна проза *саньвень* (散文) – есе, замальовки. Отже, нова поезія з'явилася ще напередодні “руху 4 травня”.

Китай – країна блискучих поетичних традицій. Серйозне і шанобливе ставлення до поезії закладене в китайського народу з давніх-давен, тому її вплив на підсвідомість і людські серця було постійним і міцним. Але таке відношення до класичної поезії, яка писалася виключно *веньянем*, породило неабиякі труднощі. Китайська проза не мала труднощів з уживанням простонародної мови, адже у них вже були свої стійкі традиції – насамперед, це відомі класичні романи, написані мовою *байхуа*. Нова поезія не мала таких традицій, адже мовою її попередників був *веньянь*. Щоб бути прийнятою сучасниками, нова поезія мала пояснити те, що відбувається і висвітлити плани на майбутнє. Їй потрібно було створити нові поетичні форми, які б відповідали стандартам нового змісту і розмовній мові, що віднині стала мовою поезії. Як наслідок, завдяки новизні й незвичності нової форми попереду була боротьба за читача. За словами Л. Черкаського, на початку 20-х років відбувались два взаємовиключних процеси: тяжіння до нової поезії, яка несла нове змістовне навантаження, і деяке відчуження від неї через незвичні форми [Черкаський 1972, 42]. Але таке протиріччя було досить природним і невідворотним. Поети намагалися подолати цю перешкоду, але це вдавалося не всім.

Нове століття прийшло в літературу зі своєю образною системою, новими інтонаціями, звуками, фарбами, лексикою. Старі поетичні форми вже не мали місця серед цього нового розмаїття. У поезії “4 травня” змінилися зміст, ідеї та форми. Вільна поезія “4 травня” не могла закувати себе у рамки п'ятислівного чи семислівного вірша, написаного *веньянем*. Те, що поезія перейшла на простонародну мову *байхуа*, визволило її з чітких рамок, спростилися рими та ритми, поширилися вірші у прозі. На зміну традиційним стандартам прийшов вірш із широким використанням алітерацій та асонансів.

Щодо форми нових китайських віршів, то різновидів було не так уже й багато. Деякі дослідники вважали, що форми змінювали одна одну в процесі розвитку нової поезії. Чжао Цзиншень

відзначав п'ять етапів зміни форм вірша: першими були спроби – *цаочуань* (草创), неримовані вірші – *уюньши* (无韵诗), короткі вірші – *сяоши* (小诗), західні регулярні вірші – *гелюйши* (格律诗), вірші символістів – *сянчженши* (象征诗). Інші вчені виділяли лише три різновиди форм – вільний вірш, регулярний вірш та вірш символістів. Усі ці варіанти мали недоліки, адже різні поетичні форми часто співіснували, користуючись рівною популярністю у читачів. Більш того, один поет досить часто користувався різними формами.

Поети нового стилю наполягали на ліквідації старої системи рими, на необхідності існування, окрім римованих, також неримованих віршів, на різноманітності поетичних форм. Найважливішим кроком до оновлення у поезії вони вважали уникнення класичних п'яти- та семискладних форм вірша, системи тональності і рими, і навіть наполягали на відмові від поетичного ритму [Черкасский 1972, 33].

На зміну традиційним рамкам у поезії прийшов розкутий вільний вірш (自由体) – верлібр, якому за короткий час вдалося зайняти панівне становище. Верлібр був гнучким, легким, здатним передати ритми нового часу, нові образи, нову лексику. Щоправда, у другій половині 1920-х років на противагу верлібру прийшов так званий новий регулярний вірш (格律诗), започаткований Вень Ідо, який відрізнявся і від класичного, і від вільного вірша, однак утвердитись у поезії йому так і не вдалось. Панування верлібру зовсім не означало його доступність. У перші роки свого становлення форма верлібру стримувала розповсюдження нової поезії, і це відбувалося в той час, коли суспільна роль поезії зростала.

Верлібр – це форма інтонаційно-фразового вірша, рядки у якому асиметричні, сам вірш тримається на мовній, інтонаційній хвилі, довжина рядка залежить від смислового та інтонаційно-синтаксичного членування. Такий новий вид вірша здебільшого є наслідком того, що чужомовний метричний вірш у китайській перекладацькій практиці стає вільним. Ще однією причиною встановлення вільного вірша за словами Сухорукова В. Т., став вплив Рабіндраната Тагора та В. Уйтмена [Сухоруков 1965, 109].

Серед критиків виникали думки, що новий сучасний вірш – це просто різновид прози [Zenyang du xinshi 1978, 104]. І справді, новий вірш на початку свого існування виглядав дещо хаотично, особливо порівняно з традиційною поезією. Але для створення

краси і милозвучності нової поезії потрібен був час. Період “руху 4 травня” започаткував новий вид поезії, а нові правила виробились уже згодом.

Вільний вірш мав недоліки не лише у хаотичному написанні рядків та думки самого вірша. Нова поезія значною мірою втратила свою музикальність і ритмічність, які були атрибутами старої китайської поезії. У цьому відношенні вона різко відірвалася від тисячолітньої традиції класичної та народної поезії, на якій був вихований читач, тому така поезія багатьма сприймалася як щось чуже і незвичне. До того ж, наслідуючи гнучку форму поезії Уїтмена, молоді китайські поети нерідко помилково бачили в ній відмову від ритмічної організації вірша взагалі, хоча уїтменівська поезія досить ритмічна.

Спрощення правил поезії іноді призводили до того, що писались вірші, позбавлені взагалі будь-якої краси слова, їм були притаманні лише вираження думки автора у прозовій формі. На противагу такому виду написання з'явилися поети, які стверджували, що на китайському підґрунті можна створити новий вірш. Він мав відрізнитися як від класичного, так і від вільного, бути пристосованим до *байхуа*, але в той же час підкорятись певним правилам написання. Такий вірш отримав назву “нового регулярного вірша” (格律诗).

Зміни у правилах написання вірша, тобто питання форми, не було принциповим моментом. *Байхуа* не мала подібної до *веньяню* лаконічності й стриманості. Закувати її у чотири- чи шестиєрогліфічний рядок було важко. Щоправда, й такі спроби траплялись. З приходом у письмову мову допоміжних слів, прийменників, сполучників, результативних закінчень і комплементів, якими була насичена *байхуа*, ускладнилося питання поетичної форми. Тому вільний вірш на початку зародження нової поезії був найкращим вирішенням проблеми. Згодом у вільного вірша з'явилися певні правила написання, порядок чергування рими і вироблення ритму. Один із китайських дослідників Хе Ціфан вважав, що для вироблення правил написання нового вірша не можна іти шляхом банального спрощування правил традиційного вірша. Адже у мовах *веньянь* і *байхуа* абсолютно різні стилістичні та граматичні вимоги [Zhongguo xiandai shilun 1991, 58]. Тому китайські теоретики і поети пішли правильним шляхом, хоча і складним, і тривалим. Проте на власних помилках і спро-

бах вони виробили незалежні й індивідуальні правила поезики нового вірша.

Згодом виникають також принципи тонування нового вірша і поділ рядка на паузи. Якщо у стандартному п'ятиєрогліфічному рядку після кожного третього єрогліфа робиться пауза, то з розширенням кількості єрогліфів пауза перемістилась на кілька знаків уперед. Правила тонування виробились уже ближче до 1930-х років, і майже всі вони були створені теоретиком і поетом групи письменників-реформаторів Вень Ідо. Свої думки з приводу написання нових віршів поет висловлює у статті "Форми вірша". Його практичним здобутком у написанні регулярного вірша стають збірки "Червона свічка" і особливо "Мертва вода".

Вень Ідо усвідомлював, що багатство і розмаїття форм поетичного вираження, а найголовніше – ритм – набагато виразніше посилюють естетичну дію поезії на читача. Ось чому до формального аспекту поезії не можна ставитися зневажливо. Вень Ідо розробив концепцію нового регулярного вірша. Він умовно ділив засоби поетичного вираження на зорові і слухові. До зорових належать рівноскладність рядків (тобто однакова кількість складів-єрогліфів в кожному рядку) і одноманітність строфічної будови вірша. За словами Вень Ідо, рівність рядків і строф вже здійснюють важливий естетичний вплив на читача. До слухових засобів поетичного вираження належать ритм, рима і чергування тонів, що також повинні обов'язково бути присутніми у регулярному вірші.

Новий регулярний вірш, хоча і мав однакову кількість єрогліфів у рядку, відрізнявся від класичного тим, що автор сам встановлював цю кількість у кожному окремому вірші. Розмір класичного вірша є завжди встановленим, незалежно від змісту, тоді як розмір нового вірша встановлюється відповідно до змісту.

Вень Ідо виробив теорію правил для нової поезії, що було результатом пошуку нових відповідних форм та стилю. Адже кожний вид мистецтва, зокрема поезія, повинен мати характерні риси написання, що певною мірою встановлюються епохою, яку відображає та чи інша поезія. Правила написання давньої та нової поезії в китайській літературі мають велику принципову різницю. Класична поезія характеризується стабільною встановленою формою та стилем, нова ж поезія встановлювала свої чіткі правила у кожного окремого поета, який може виробляти свої особисті принци-

пи написання віршів. Поезія традиційної форми мала лише одні, спільні для всіх, правила написання, – вона писалась уся на один кшталт. Нова ж поезія дозволяла кожному віршу мати індивідуальні правила [Xinyuede shisheng 2004, 10]. Наприклад, вірш Вень Ідо “Мертва вода” має таку структуру: кожен рядок складається з дев’яти слів-ієрогліфів, розділених на чотири такти – три двоскладових і один трискладовий. Цей принцип рими витриманий від початку і до кінця, що надає поезії чіткого музичного ритму. Вень Ідо надавав своїй поезії різної форми. У кожному вірші був чітко встановлений ритм та кількість ієрогліфів у рядку. Іноді поет чергував рядки з різною кількістю ієрогліфів. Наприклад, в одній строфі могли бути семи- та чотириієрогліфічні рядки.

Твори класичних жанрів *юефу* (乐府), що походили від народних пісень, а також жанри *ци* і *ши*, колись виконувались під акомпанемент музичних інструментів. Нові вірші у формі верлібру втратили цю цікаву й унікальну для Китаю особливість. Вони були призначені тільки для зорового читання. Таким чином, поезія певним чином звузила коло своїх читачів, адже слухати вірш із музичним супроводом було значно цікавіше, такий вид творчості сприймався як дійство. Народні пісні типу *шаньге* (山歌) чи *гуци* (故词) мали певні переваги над новою поезією. Тому пізніше, у 1930-х роках, утворився рух за декламацію. Стверджувалося, що ритмізовані вірші, які можна проспівати, краще запам’ятовуються, що й повинно бути головною особливістю поезії.

Принципи і ознаки нової поезії були сформульовані китайськими теоретиками 20-х років досить детально і змістовно. Але досягнути вершин поетичної майстерності, відмовитись від усього того, що перешкоджало нормальному розвитку поезії, було важко. Вірші багатьох поетів періоду “4 травня” несли на собі величезний тягар давніх естетичних принципів і норм традиційної етики. Процес подолання природної пристрасті до старих зразків протікав важко, адже вікові традиції були занадто сильними, щоб безболісно критикувати їх, а також занадто художньо високими, щоб легко відмовитись від них і знайти якісь нові шляхи.

Вірш класичної форми мав чітко встановлені правила, що включало в себе й встановлену кількість ієрогліфів у рядках. Наприклад, перші вірші у стилі *чу* (楚辞, 3 ст. до н.е.) мали чітко фіксовану форму у вигляді лише чотирьох ієрогліфів у рядку. Але навіть не у всіх традиційних віршах рядки мали встановлену до-

вжину. Така форма поезії із різною, невстановленою довжиною рядка вперше виникла ще за часів епохи Тан і стала досить поширеною за епохи Сун. Правила китайських віршів досить важко було пристосовувати до перекладної поезії, що стало головною проблемою подальших століть китайської літератури. Ще у XVII столітті, коли почали перекладати китайською мовою перші європейські твори – послуговувалися, звичайно ж, мовою *веньянь*. Один із перших перекладачів Су Маншу (1884–1918), який перекладав англійську романтичну поезію XIX століття, дотримувався класичної форми китайського рядка. Це вбивало будь-який інтерес до західної літератури. Щоб залучити більшу читацьку аудиторію, Кан У-вей (1858–1927) і Лян Ці-чао (1873–1929) вирішили модифікувати *веньянь* у так званий напівкласичний прозовий стиль, що був граматично гнучкішим і пристосованішим для вираження західної поезії [Lin Julia 1972, 24]. Це був перший крок як до спрощення правил написання поезії, так і до спрощення *веньяню*. Одним із продовжувачів реформаторського стилю був поет Хуан Цзунсянь (1848–1905), який також відчував потребу змін і сам намагався писати у цьому стилі. Але багато чого у цього поета було від традиційної поезії, наприклад, алітерації, рими, редуплікації, алюзії, цитати тощо.

Проте поезія “4 травня” збагачувалася новими жанрами. З’явилися нові китайські короткі вірші *сяоши* (小诗). Вважається, що цей вид вірша започаткувала поетеса Се Бінсінь (1900–1999). Це відома китайська письменниця XX ст., автор оповідань, поезій, безсюжетної прози *саньвень* і творів для дітей. Причиною виникнення *сяоши* стало прагнення модернізувати вірш шляхом його скорочення та усунення рими. Такий жанр був ще невідомим у китайській літературі, тому, можливо, і мав таку популярність.

У період руху “4 травня”, коли поетам набридла обтяжлива форма традиційного китайського вірша, у пошуках нового митці часто звертались до літератур країн-сусідів. Найбільш привабливими на той час були японські хоку та індійські короткі вірші Рабіндраната Тагора (1861–1941). Але поетам було важко відразу ж наслідувати такі жанри, адже ще навіть не було встановлено нових мовних правил написання віршів. Та митці, принаймні, взяли за вивчення іноземних досягнень. На початку XX століття в Китаї було опубліковано багато дослідницьких статей на тему короткої поезії. Авторам подобалось те, що такий вірш лаконічний,

не потребує багато описів і спрямований на вираження конкретної думки або почуття [Zhongguo xiandai shige ji qita 1988, 292]. Короткі вірші все ж почали писати у Китаї в 20-ті роки. У такому жанрі себе випробовували Лю Дабай, Лю Баньнун, Лян Цзундай та Цзун Байхуа. Але королевою короткого вірша є, безперечно, Се Бінсінь. Хоча поетеса й сама зазначає, що написання цих віршів є наслідком впливу зарубіжної поезії, зокрема Тагора, проте її вірші унікальні. Китайський короткий вірш має довільну форму, він не скутий римою і ритмом. Якщо короткі вірші Тагора чотирирядкові, то у китайської поетеси немає таких правил. Кількість рядків у її поезії коливається від двох до шести, довжина рядка теж різна. Особливістю коротких віршів Бін Сінь є велика кількість звертань та запитань до природи, чим поетеса підкреслює значимість образів пейзажу та наголошує на важливості своїх закликів.

Ще один новий жанр – сонет (十四行诗), який створювали за зразком європейського. До нього зверталися Фен Чжи (1905–1997), Чжу Сян (1904–1933), Вень Ідо. У новій поезії також широко використовувалися мотиви, ритми і образи народних пісень. У 20-х роках поширився так званий регулярний вірш. Він базувався на спробах привити китайській поезії норми західної поезії. Такий стиль написання властивий поету Вень Ідо. Вірші символістів також можна вважати окремим видом, вони були досить туманними за змістом і вільними за формою. Не зникли, звичайно, й старі класичні форми, однак вільний вірш на той час був найбільш розповсюдженим.

Поезія “4 травня” вже майже звільнилась від усталених (традиційних) правил віршових форм і ритму, тому й стала стилістично схожою на європейську. Почали вживатися різноманітні фоностилістичні засоби, такі як алітерації та асонанси. Деякі поети використовували у віршах серед ієрогліфів іноземні слова, що було раніше абсолютно неприпустимо. Популярними стали вірші, побудовані у формі періоду. У поезії з’являються нові у китайській літературі синтаксичні конструкції – стилістичні фігури, що відзначались оригінальними формами. Найпоширеніші фігури – повтори, анафори, епіфори, анаепіфори, градації, риторичні питання, асиндетони, рефрени – були новим і свіжим штрихом у китайських віршах. Це значно осучаснило поезію “4 травня”, наблизило її до європейських поетичних зразків. Широко застосовувались вигуки, які вживались ще й у традиційних віршах старого

зразка, але все ж раніше вони не були такими розповсюдженими, як за часів поезії початку ХХ століття.

## ЛІТЕРАТУРА

*Алексеев В. М. Труды по китайской литературе. Т. 2. Москва, 2002.*

**В поисках звезды заветной. Китайская поэзия первой половины ХХ века** / Под ред. Черкасского Л. Е. Москва, 1988.

**Красный прибой. Поэзия “4 мая”** / Пер. Черкасского Л. Е. Москва, 1964.

*Сухоруков В. Т.* Вэнь И-до и “новый регулярный стих” // **Краткие сообщения Института народов Азии** / За ред. Никифорова В. Н. Москва, 1965. № 84.

*Черкасский Л. Е.* **Новая китайская поэзия (20–30-е годы).** Москва, 1972.

*Lin Julia C.* **Modern Chinese poetry: An introduction.** Seattle, 1972.

**Bing xin quanji (2)** / Zhuoru bian. Fu jiang, 1999.

**Guo moruo xueshuwenhuasuibi** / Jjyaosu bian. Beijing, 1996.

**Wusi xinwenhuade yuanliu** / Dongfangsiong zhu. Beijing, 1997.

**Xiandai shichuag zuoyanlian** / Xiaoxiao zhu. Beijing, 1980.

**Xinyuede shisheng. Wenyiduo yu xuzhimo** / Gaoguofan zhu. Taibei, 2004.

**Zenyang du xinshi** / Huangweiliang zhu. Taibei, 1978.

**Zhongguo xiandai shige ji qita** / Songyushi zuozhe. Taibei, 1988.

**Zhongguo xiandai shilun** / Yangkuanghan, Liufuchun bian. Guangzhou, 1991.